UFFIZIEN: DAS MUSEUM, DAS DIE MEDICI ÜBERLEBT HAT

1737 überschrieb die letzte Medici die Kunst ihrer Familie unter einer Bedingung: nichts davon durfte Florenz verlassen. Das Museum, das aus dieser Klausel wurde, erzählt an den Werken der Familie und an den Katastrophen, die die Sammlung überstand.

Umschlag: *Die Geburt der Venus* · 1480 · Sandro Botticelli · Uffizien

REIHE MUSEEN DER WELT

UFFIZIEN: DAS MUSEUM, DAS DIE MEDICI ÜBERLEBT HAT

1737 überschrieb die letzte Medici die Kunst ihrer Familie dem Staat Toskana, unter einer einzigen Bedingung: nichts davon dürfe Florenz je verlassen. Anna Maria Luisa hatte keine Erben, und diese Klausel ist der Grund, warum es die Uffizien noch gibt.

Dieses Buch folgt der Sammlung durch zehn Kapitel und durch die vier Jahrhunderte vor jener Unterschrift. Eine Kaufmannsfamilie, die ohne Krone regierte und sich in Altarbilder hineinmalen ließ. Heidnische Götter, die mit Botticelli auf christliche Wände zurückkehrten. Ein Amtsgebäude Vasaris, das sich mit Skulptur füllte und fast beiläufig zur Galerie wurde. Ein achteckiger Raum, die Tribuna, gebaut, um die ganze Welt zu fassen. Bilder von Caravaggio und Parmigianino, die sich nicht benehmen wollten. Und was nach den Besitzern kam: eine Flut, eine Bombe und ein Museum, das weitermachte.

Werk für Werk: wie aus privatem Besitz ein öffentliches Museum wurde.

MUSESCOPE EDITIONEN

Reihe Museen der Welt · Deutsche Ausgabe
Erstausgabe 2026 · überarbeitet 7. August 2026
Text und Recherche von MuseScope
Abbildungen der Werke aus der Sammlung Uffizi Galleries und von Wikimedia Commons. Vollständige Nachweise am Ende des Buches.
Originaltext, Übersetzungen und Satz © 2026 MuseScope, lizenziert unter Creative Commons Namensnennung-Keine Bearbeitungen 4.0 International (CC BY-ND 4.0).
Diese PDF darf unverändert und mit Nennung von MuseScope kopiert und weitergegeben werden. Werkabbildungen und Material Dritter sind von dieser Lizenz ausgenommen und behalten den in ihren Nachweisen angegebenen Rechtestatus.
Der ursprüngliche Artikel steht auf der MuseScope-Website.
Lesen, hören und weiterentdecken auf musescope.app
Support: support@musescope.app
Instagram: @musescope.app

INHALT

ERSTER TEIL. DIE LETZTEN MEDICI 04

ZWEITER TEIL. BEVOR DIE FAMILIE SICH DIE ERZÄHLUNG NAHM 07

DRITTER TEIL. HERRSCHEN OHNE KRONE 12

VIERTER TEIL. ALS DIE HEIDNISCHEN GÖTTER ZURÜCKKAMEN 17

FÜNFTER TEIL. WIE DER KÜNSTLER ZUM HELDEN WURDE 23

SECHSTER TEIL. ALS DIE REPUBLIK EIN HOF WURDE 29

SIEBTER TEIL. DIE WELT IN EINEM RAUM 32

ACHTER TEIL. DIE BILDER, DIE SICH NICHT BENEHMEN WOLLTEN 36

NEUNTER TEIL. ALS DIE SAMMLUNG ÖFFENTLICH WURDE 44

ZEHNTER TEIL. DAS MUSEUM NACH SEINEN BESITZERN 46

WERKE IN DIESEM BUCH 49

QUELLEN UND WEITERFÜHRENDE LITERATUR 51

WEITER IN DER MUSESCOPE-APP 52

Porträt der Eleonora von Toledo mit ihrem Sohn Giovanni de' Medici · 1544 · Bronzino · Uffizien

ERSTER TEIL. DIE LETZTEN MEDICI

WAS BLEIBT, WENN EINE DYNASTIE ENDET

1737 starb Gian Gastone de' Medici ohne Erben. Mit ihm endete die großherzogliche Hauptlinie, nachdem sie Bankiers, Herzöge, Päpste, Königinnen, Sammler, politische Überlebenskünstler und eine außerordentliche Menge Familienmythologie hervorgebracht hatte. Als letzte Vertreterin blieb seine Schwester Anna Maria Luisa. Keine Urkunde konnte einen weiteren Medici-Herrscher hervorbringen. Entscheiden konnte eine Urkunde nur über das Schicksal der Dinge, die die Dynastie angehäuft hatte.

Sie war siebzig. Ein Vierteljahrhundert hatte sie in Düsseldorf als Frau des Kurfürsten von der Pfalz verbracht, war Witwe geworden und in ein Florenz zurückgekehrt, das sie als junge Frau verlassen hatte. Kinder hatte sie keine mehr. Alle, die von ihr hätten erben können, waren bereits tot.

Bildnis der Anna Maria Luisa de' Medici · 1690 · Antonio Franchi · Palazzo Pitti

Ihr Besitz füllte Paläste, Villen, Kirchen, Magazine und Galerien. Antike Statuen standen neben Gemälden, Juwelen, Handschriften, wissenschaftlichen Instrumenten, Familienbildnissen und Raritäten, die verschiedene Generationen gekauft hatten. Manches hatten die Medici in Auftrag gegeben. Anderes war durch Heirat, Erbschaft, Kauf oder Tausch gekommen. Zusammen bildeten diese Dinge den materiellen Beweis, dass die Familie etwas gegolten hatte.

Die Toskana stand vor dem Übergang an eine neue Dynastie. Bei einem solchen Wechsel folgt eine Sammlung gern ihren neuen Besitzern. Gemälde gehen an einen anderen Hof. Antike Statuen werden aufgeteilt. Familienbildnisse werden zu anonymem Schmuck in Räumen weit von Florenz. Gegenstände, die ihren Sinn daraus bezogen, dass sie beieinander blieben, konnten in verschiedenen Häusern und Ländern verschwinden.

Die Gefahr bestand nicht nur darin, dass einzelne Meisterwerke weggingen. Eine Trennung hätte die Beziehungen zerrissen, durch die die Sammlung überhaupt etwas erzählte: Herkunft, Geschmack, Heiraten, Eroberungen, Glaube und Macht. Die Regierung der Medici konnte Anna Maria Luisa nicht retten. Sie konnte verhindern, dass deren materielles Gedächtnis auseinanderfiel.

Am 31. Oktober 1737 unterschrieb sie den sogenannten Familienpakt, Teil der Vereinbarung mit den habsburg-lothringischen Nachfolgern. Die Urkunde zählt auf, was nicht fortgehen darf: Galerien, Gemälde, Statuen, Bibliotheken, Juwelen und andere kostbare Dinge, nichts davon aus der Hauptstadt und aus dem Staat des Großherzogtums. Dann nennt sie einen Grund, und dieser Grund hat die Dynastie überlebt, die ihn aufschrieb. Alles sollte bleiben, so die Worte der Vereinbarung, zur Zierde des Staates, zum Nutzen des Publikums und um die Neugier der Fremden anzuziehen.

Lesen Sie den letzten Satz noch einmal. 1737 schrieb eine kinderlose Witwe am Ende ihrer Linie die Neugier Fremder in einen dynastischen Vertrag und machte sie zum Grund dafür, den Besitz ihrer Familie dort zu lassen, wo er war.

Die populäre Fassung sagt, die letzte Medici habe Florenz das Museum geschenkt. Rechtlich ging es langsamer und unsentimentaler zu. Die Uffizien waren noch nicht die öffentliche Einrichtung, die sie werden sollten, und Anna Maria Luisa schuf mit einer großzügigen Unterschrift kein modernes Museum. Die Vereinbarung band die Medici-Sammlungen an die toskanische Erbfolge, und zwar unter Bedingungen, die ihren Abtransport und ihre Zerstreuung verhindern sollten.

Die Folgen reichten dennoch weit über Familientreue hinaus. Eine Sammlung, die in der Toskana blieb, konnte Teil der Identität des Staates werden, Besucher anziehen, die Forschung tragen und Beziehungen zwischen Objekten bewahren, die verloren gegangen wären, wenn jedes Stück einem anderen Erben gefolgt wäre.

Anna Maria Luisa schützte eine dynastische Vergangenheit, sie entwarf nicht jeden künftigen Gebrauch. Sie konnte nicht wissen, welche Bilder die Lehrbücher beherrschen, welche Künstler wiederentdeckt und wie oft Botticellis Venus reproduziert würde. Sie sicherte die Kontinuität, ohne die Geschichte zu steuern, die aus dieser Kontinuität entstehen sollte. Sechs Jahre später starb sie.

Daher die ungewöhnliche Form der Uffizien-Geschichte. Ihr klarster Anfang liegt fast am Ende. Eine Familie verliert die Zukunft, mit der sie gerechnet hat, und versucht die Gegenstände zu bewahren, durch die ihre Vergangenheit noch sprechen kann.

Warum waren diese Gegenstände so wichtig geworden? Warum boten Bilder, Statuen und Räume ein Weiterleben, das Titel und Blut nicht mehr gaben? Um das zu beantworten, muss man in ein Florenz zurückgehen, in dem die Medici Geld und Einfluss besaßen, aber keinen Thron. Und man muss noch früher anfangen, bevor ihre Fassung der Geschichte sich durchsetzte.

Bildnis der Anna Maria Luisa de' Medici · 1690 · Antonio Franchi · Palazzo Pitti

ZWEITER TEIL. BEVOR DIE FAMILIE SICH DIE ERZÄHLUNG NAHM

DREI MADONNEN UND EIN IRREFÜHRENDES WETTRENNEN

Die übliche Uffizien-Erzählung beginnt mit riesigen Bildern der Muttergottes mit dem Kind. Nebeneinander wirkt Cimabue älter und Giotto fester und räumlicher, als öffne sich ein Weg zur Renaissance. Der Vergleich ist nützlich, doch diese Bilder waren heilige Gegenstände, bevor sie Etappen eines kunsthistorischen Wettrennens wurden.

Maestà di Santa Trinita · 1290 · Cimabue · Uffizien

Cimabues *Maestà di Santa Trinita* entstand nicht, um eine Frühstufe realistischer Malerei zu belegen. Der Goldgrund nimmt die Madonna aus dem gewöhnlichen Wetter und der gewöhnlichen Zeit heraus. Ihr Maßstab setzt Autorität. Engel ordnen sich in Reihen um einen aufwendigen Thron, darunter erscheinen Propheten. Die Flächigkeit beweist nicht, dass Cimabue keine Tiefe denken konnte. Er setzt sie dort ein, wo sie dient, und bewahrt eine heilige Rangordnung, die diesem Bild mehr galt als die Illusion eines wirklichen Raumes.

Duccios *Rucellai-Madonna*, von einem Sienesen für eine Florentiner Bruderschaft gemalt, stört sofort die Vorstellung eines rein florentinischen Anfangs. Ihre langen Linien, die schwebenden Engel und die kostbare Oberfläche erzeugen eine andere Art heiliger Gegenwart, nicht eine unfertige Vorstufe Giottos.

Thronende Madonna · 1300 · Giotto · Uffizien

Giottos *Thronende Madonna*, die Tafel, die man gewöhnlich Ognissanti-Maestà nennt, verändert das körperliche Verhältnis. Der Thron öffnet sich überzeugender in den Raum. Der Körper der Madonna hat Gewicht unter dem Gewand. Knie, Rumpf und Sitz wirken verbunden. Die Engel überschneiden sich und stehen an verschiedenen Stellen. Die heilige Figur wird nicht gewöhnlich, aber ihr Körper lässt sich besser vorstellen.

Giotto machte den Körper vorstellbarer und den Raum überzeugender, doch zum Anfang erklärt diese Veränderung erst das Museum im Rückblick. Wer zuerst vor diesen Bildern betete, sah nicht Leonardo am Ende der Geschichte warten. Er trat vor Heiligenbilder, nicht vor eine Zeittafel.

Sobald die Werke in ein Museum kamen, schuf der Vergleich einen neuen Sinn. Bilder für verschiedene Kirchen und Gemeinschaften konnten nun als aufeinanderfolgende Schritte einer Entwicklung erscheinen.

AUCH EIN GOLDGRUND KANN SICH BEWEGEN

Die *Verkündigung mit den Heiligen Ansanus und Maxima* von Simone Martini und Lippo Memmi macht die Armut eines reinen Fortschrittsschemas noch deutlicher. Der Engel tritt mit gemusterten Flügeln ein, den Körper von der Bewegung gekrümmt. Die Worte reisen von seinem Mund zu Maria. Sie weicht zurück und zieht den Mantel enger, ohne theatralische Panik, in einer sofortigen Abwehr. Der Goldgrund bleibt, und die menschliche Spannung sitzt genau.

Eine Geschichte, die auf Volumen und Perspektive fixiert ist, unterschätzt leicht, was hier Linie, Muster und Zurückhaltung leisten. Das Fehlen eines überzeugenden Raumes macht die Szene nicht weniger dramatisch. Das Drama entsteht, weil ein Einbruch in eine Welt erlesener Beherrschung eintritt.

Florenz bewegte sich nicht geradlinig auf eine einzige bildnerische Lösung zu. Kirchen, Bruderschaften, Zünfte, Kaufleute und rivalisierende Häuser bestellten Werke für verschiedene Zwecke, und alte wie neue Sprachen bestanden weiter nebeneinander.

Verkündigung mit den Heiligen Ansanus und Maxima · 1333 · Simone Martini · Uffizien

DER RIVALE, DER IN GOLD ANKAM

Gentile da Fabrianos *Anbetung der Könige* gehört in dieses konkurrierende Florenz. Palla Strozzi, einer der reichsten Männer der Stadt, bestellte sie für seine Familienkapelle. Das Bild ist voll von Stoffen, Tieren, Juwelen, fernen Landschaften und einem Zug, der dem Kind den Reichtum der bekannten Welt entgegenzutragen scheint. Heilige Geschichte wird zum Anlass irdischer Pracht, nicht weil der Glaube fehlte, sondern weil Frömmigkeit und gesellschaftliche Zurschaustellung zusammenarbeiten.

Das Beispiel Strozzi ist wichtig, weil es die Medici daran hindert, als einzige Familie aufzutreten, die Kultur verstand. Florenz besaß bereits Auftraggeber, die erstaunliche Werke bestellen konnten. Die Medici sollten außergewöhnlich geschickt darin werden, Mäzenatentum ein breiteres Netz von Legitimität tragen zu lassen, doch die Verbindung von Schönheit und Rang haben sie nicht erfunden.

Palla Strozzis späteres politisches Schicksal schärft die Rivalität. Er war nicht bloß ein reicher Auftraggeber, dessen Geschmack einen Wettbewerb verlor. Er gehörte einer Familie an, die stark genug war, die Vorherrschaft der Medici zu bedrohen. Als Cosimo 1434 aus der Verbannung zurückkam, wurde Palla selbst verbannt. Das prächtige Altarbild blieb in Florenz, während der Mann, der es bestellt hatte, den Rest seines Lebens fern der Stadt verbrachte.

Anbetung der Könige · 1423 · Gentile da Fabriano · Uffizien

Diese Wendung gibt dem Bild einen zweiten Sinn. Es bewahrt die Sicherheit einer rivalisierenden Welt, die die Medici politisch besiegten und aus der Kultur der Stadt doch nicht tilgen konnten. Die Uffizien halten den Erfolg der Familie fest und bewahren zugleich das Werk ihrer Rivalen, das daran erinnert, dass Florenz nie ganz ihr gehörte.

Ein weiteres Werk weitet die Karte über Italien hinaus. Den *Portinari-Altar* malte Hugo van der Goes in Brügge für Tommaso Portinari, einen Florentiner Bankier im Umkreis der Medici-Finanz. Er kam in monumentalem Maßstab nach Florenz und brachte eine fertig ausgebildete fremde Bildsprache mit. Die Hirten haben wettergegerbte Gesichter und grobe Hände. Glas fängt das Licht. Tränen, Haar, Stroh und Stoff sind mit einer Genauigkeit gegeben, die florentinische Maler nun aus der Nähe studieren konnten. Der Altar bewies nicht, dass die Kunst des Nordens überlegen war. Er zeigte, dass Florenz innerhalb einer internationalen Bilderwirtschaft arbeitete.

Auch der Weg des Bildes legt das Netz frei, das hinter der Kultur stand. Ein Florentiner Bankier in Brügge bestellt das Werk bei einem niederländischen Maler und schickt es dann in eine Florentiner Kirche. Die Finanz bezahlte die Renaissance nicht nur. Sie verschob visuelle Erfahrung über Grenzen.

Wenn die Medici in unserer Erzählung nach vorn rücken, weiß die Stadt bereits, wie Kunst der Religion, der Familie, dem Ruf, dem Wettbewerb und dem internationalen Austausch dienen kann. Ihre Leistung wird nicht sein, dieses System aus dem Nichts zu schaffen. Sie wird sein, sich immer schwerer außerhalb davon denken zu lassen.

Portinari-Altar · 1475 · Hugo van der Goes · Uffizien

Anbetung der Heiligen Drei Könige · 1500 · Sandro Botticelli · Uffizien

DRITTER TEIL. HERRSCHEN OHNE KRONE

DIE VERBANNUNG LEGT DAS SYSTEM OFFEN

1433 verhaftete man Cosimo de' Medici und schickte ihn in die Verbannung. Ein Jahr später war er zurück. Die Wendung legte eine ungewöhnliche Art von Macht offen. Cosimo hatte keine Krone und befehligte keinen königlichen Hof, doch seine Bankbeziehungen, politischen Verbündeten, Klienten und Anhänger machten es schwer, ihn lange aus Florenz herauszuhalten.

Den Umfang dieser Beziehungen unterschätzt man leicht. Die Medici-Bank unterhielt Filialen in Rom, Venedig, Neapel, Mailand, Pisa, Genf, Lyon, Avignon, Brügge und London. Sie führte päpstliche Konten. Ein Kaufmann in Flandern und ein Kardinal in Rom konnten von der Liquidität derselben Florentiner Familie abhängen.

Die Stadt blieb eine Republik. Ämter und Wahlen liefen weiter, und andere Familien zählten nach wie vor. Eine offene Monarchie hätte Widerstand geweckt, also arbeitete der Einfluss der Medici durch das bestehende System. Cosimo wurde weit mehr als ein Privatmann, ohne sich zum Fürsten erklären zu müssen.

Damit wurde der Ruf zu einem praktischen Werkzeug. Ein Fürst kann sich auf Titel, Hofzeremoniell und Erbrecht stützen. Cosimo brauchte, dass Bürger dem Einfluss der Medici als etwas begegneten, das in die Stadt selbst eingewoben war. Der Name der Familie tauchte in Stiftungen, Bibliotheken, Bauten, Ehen, Darlehen und Verpflichtungen auf. Keine einzelne Geste schuf Kontrolle. Die Häufung schuf sie.

Mäzenatentum passte zu dieser Stellung, und Cosimo gab in einem Umfang aus, den man auf über sechshunderttausend Goldgulden über sein Leben hin geschätzt hat, für Bauten und Schenkungen. Ein Teil floss in ein einziges Kloster: Zehntausende Gulden für den Bau der Badia Fiesolana und weitere Tausende für das, was darin stand. Als er eine Bibliothek wollte, beauftragte er den Buchhändler Vespasiano da Bisticci, der fünfundzwanzig Schreiber ansetzte und in zweiundzwanzig Monaten zweihundert Bände lieferte.

Eine Kapelle diente dem Gottesdienst und bewahrte zugleich den Namen des Stifters. Eine Bibliothek trug die Gelehrsamkeit und zeigte zugleich Großzügigkeit. Geld für ein Kloster konnte Glauben ausdrücken, Beziehungen stärken und die Stadt verbessern, alles auf einmal. Privates Vermögen wurde als öffentliches Gut sichtbar.

Anbetung der Heiligen Drei Könige · 1500 · Sandro Botticelli · Uffizien

Das System arbeitete durch Wiederholung. Ein Bürger konnte bei der Bank borgen, einen politischen Gefallen schulden, in einem von den Medici unterhaltenen Raum beten und der Familie später über eine Heirat oder ein Amt wieder begegnen. Keine dieser Beziehungen war für sich genommen Monarchie. Zusammen machten sie Widerstand teuer und Loyalität nützlich.

Deshalb lässt sich die Macht der Medici schwer auf einem einzigen Bild zeigen. Sie brauchte nicht immer Krone, Thron oder Wappen. Überzeugend wurde sie, indem sie in allen gewöhnlichen Einrichtungen der Florentiner Oberschicht auftauchte.

Bildnis eines Mannes mit einer Medaille Cosimos des Älteren · 1474 · Sandro Botticelli · Uffizien

GESICHTER IN DER HEILIGEN GESCHICHTE

Botticellis *Anbetung der Könige* zeigt, wie leise zeitgenössische Macht in ein Bild eintreten konnte. Gaspare di Zanobi del Lama gab sie in Auftrag, und dennoch liest man sie seit langem so, als enthalte sie Bildnisse aus dem Medici-Kreis. Die genauen Zuordnungen bleiben unsicher. Wichtig ist, dass die biblische Geschichte die gesellschaftliche Welt von Florenz aufgenommen hat.

Die Medici müssen den heiligen Gegenstand nicht ersetzen. Es genügt, unter den Anbetenden zu stehen. Treue, Wiedererkennen und Religion besetzen denselben Raum.

Das wirkte besser als ein deutliches politisches Emblem. Wer hinsah, konnte das Bild bewundern, bekannte Gesichter erkennen, an der Andacht teilnehmen und eine gesellschaftliche Ordnung aufnehmen, ohne dass ihm jemand sagte, er sehe Propaganda. Die heilige Szene lieh den gegenwärtigen Beziehungen Ernst, und diese Beziehungen holten das ferne biblische Ereignis heran.

Ein weiteres Bildnis Botticellis macht das Familiengedächtnis noch deutlicher. Ein nicht identifizierter Mann hält eine Medaille mit dem Profil Cosimos des Älteren. Der Name des Dargestellten ist unsicher, doch der Gegenstand in seinen Händen zeigt, wie sich Cosimos Bild bereits verwenden ließ. Der Gründer ist etwas geworden, das ein anderer vorzeigen und beanspruchen kann.

Jahrzehnte später malte Pontormo Cosimo erneut. Kein Bildnis nach dem Leben, sondern eine Rekonstruktion für eine neue politische Generation. Ein toter Bankier kehrte als Ahnherr eines Regimes zurück, das eine brauchbare Vergangenheit benötigte.

DAS GOLDENE ZEITALTER WIRD BLUTIG

Lorenzo der Prächtige wurde zum berühmtesten Vertreter der Medici-Kultur, weil er sich mühelos zwischen Politik, Dichtung, Mäzenatentum, Sammeln und humanistischer Gelehrsamkeit bewegte. Die spätere Geschichte polierte seine Zeit zu einem goldenen Zeitalter.

Am Sonntag, dem 26. April 1478, öffnete sich dieses goldene Zeitalter in einen Mord.

Der Ort war der Florentiner Dom, im Hochamt, die Gemeinde auf den Knien. Lorenzo und sein jüngerer Bruder Giuliano waren getrennt gekommen. Auf ein Zeichen während der Messe drehten sich die Männer um, die neben ihnen standen. Giuliano erhielt neunzehn Stiche und starb auf dem Boden der Kathedrale. Lorenzo, am Hals verletzt, kämpfte sich frei, rannte zur Sakristei, und hinter ihm schlugen die schweren Türen zu. Draußen scheiterte der Rest der Verschwörung binnen Stunden.

Was folgte, war keine Justiz. Man hängte die Verschwörer aus den Fenstern des Regierungspalastes, darunter einen Erzbischof noch im Ornat. Die Leichen blieben tagelang hängen.

Dann bestellte die Stadt ein Bild von ihnen.

Die Otto di Guardia e Balìa, die für die öffentliche Sicherheit zuständige Behörde, beauftragten Botticelli — denselben Maler, der wenige Jahre später den *Frühling* schaffen sollte —, die Hingerichteten im Todeskampf darzustellen. Die Bilder kamen an die Wand über der Dogana, neben den Palazzo della Signoria, mitten ins bürgerliche Herz von Florenz. Acht Verschwörer, jede Figur begleitet von Spottversen, die Lorenzo selbst geschrieben hatte. Jeder, der über den Platz ging, sah sie. Sechzehn Jahre hingen sie dort und wurden 1494 zerstört, als man die Medici vertrieb und die Stadt sich nicht mehr erinnern wollte.

Kultur und Gewalt waren nicht zwei verschiedene Florenz. Die Bündnisse, die Dichter, Kapellen und Künstler trugen, waren politische Bündnisse, und sie zu verlieren konnte das Leben kosten. Der Maler der Venus arbeitete auch als Werkzeug staatlicher Rache, und offenbar fand kein Zeitgenosse die Verbindung seltsam.

Die Verschwörung veränderte auch Lorenzos Bild. Im späteren Medici-Gedächtnis stärkte sein Überleben die Vorstellung, dass die Stabilität der Stadt und die Familie zusammengehörten. Gefahr ließ sich in Legitimität verwandeln, so wie Bildnisse einen toten Bankier in einen Gründer verwandelten.

Lorenzos Ruhm stellt späteren Erzählern zudem eine praktische Falle. Nicht jedes mit den Medici verbundene Bild war sein Auftrag. Die Familie hatte mehrere Zweige, und Botticellis große mythologische Werke gehören vor allem zum Haus des Lorenzo di Pierfrancesco, eines jüngeren Vetters aus einer Nebenlinie.

Die Unterscheidung zählt, weil die Medici-Kultur kein einheitliches, von einem Mann gelenktes Programm war. Sie war ein Familiennetz, dessen Mitglieder Kunst unter verschiedenen Umständen einsetzten. Ihr Erfolg lag in der wachsenden Verbindung von Florenz, Gelehrsamkeit, Schönheit und dem Namen Medici.

Die nächsten Bilder zeigen, wie ehrgeizig, verführerisch und unsicher diese Verbindung wurde.

Bildnis Cosimos des Älteren · 1519 · Pontormo · Uffizien

VIERTER TEIL. ALS DIE HEIDNISCHEN GÖTTER ZURÜCKKAMEN

EIN GARTEN, DER SICH EINER ERKLÄRUNG VERWEIGERT

In Botticellis *Frühling* übersieht man das erste Ereignis leicht, gerade weil das Bild so schön ist. Rechts packt der Windgott Zephyr eine fliehende Frau, Chloris. Aus ihrem Mund treten Blumen. In der nächsten Figur ist sie bereits Flora, in Blüten gekleidet und weitere aus den Händen streuend.

In der Mitte steht Venus, etwas zurückgesetzt. Über ihr spannt ein Amor mit verbundenen Augen den Bogen. Drei Frauen tanzen in durchsichtigen Stoffen. Merkur wendet sich den Bäumen am Rand des Gartens zu. Die Figuren sind erkennbar genug, um zur Deutung einzuladen, und das ganze Bild widersteht dem Zustand eines gelösten Rätsels.

Frühling · 1480 · Sandro Botticelli · Uffizien

Am Ende des 15. Jahrhunderts ist das Bild in einem Besitz nachgewiesen, der zu den Erben des Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici gehörte. Es hing über einem *lettuccio*, einem Hausmöbel, das zugleich Truhe, Bank und Tagesbett war. Dieser Ort zählt. Das Bild gehörte in ein vornehmes Haus, nicht in einen heidnischen Tempel und nicht in eine moderne öffentliche Galerie.

Seine Bedeutungen konnten Ehe, Fruchtbarkeit, Erziehung, Dichtung, die Ordnung des Begehrens, die ovidische Verwandlung und jene philosophische Kultur einschließen, die man später neuplatonisch nennen wird. Keine dieser Möglichkeiten hat die anderen beseitigt. Das Werk hat Deutungen angesammelt, weil es mehrere literarische, gesellschaftliche und mythologische Sprachen in dasselbe Bild bringt, ohne eine davon das Ganze schließen zu lassen.

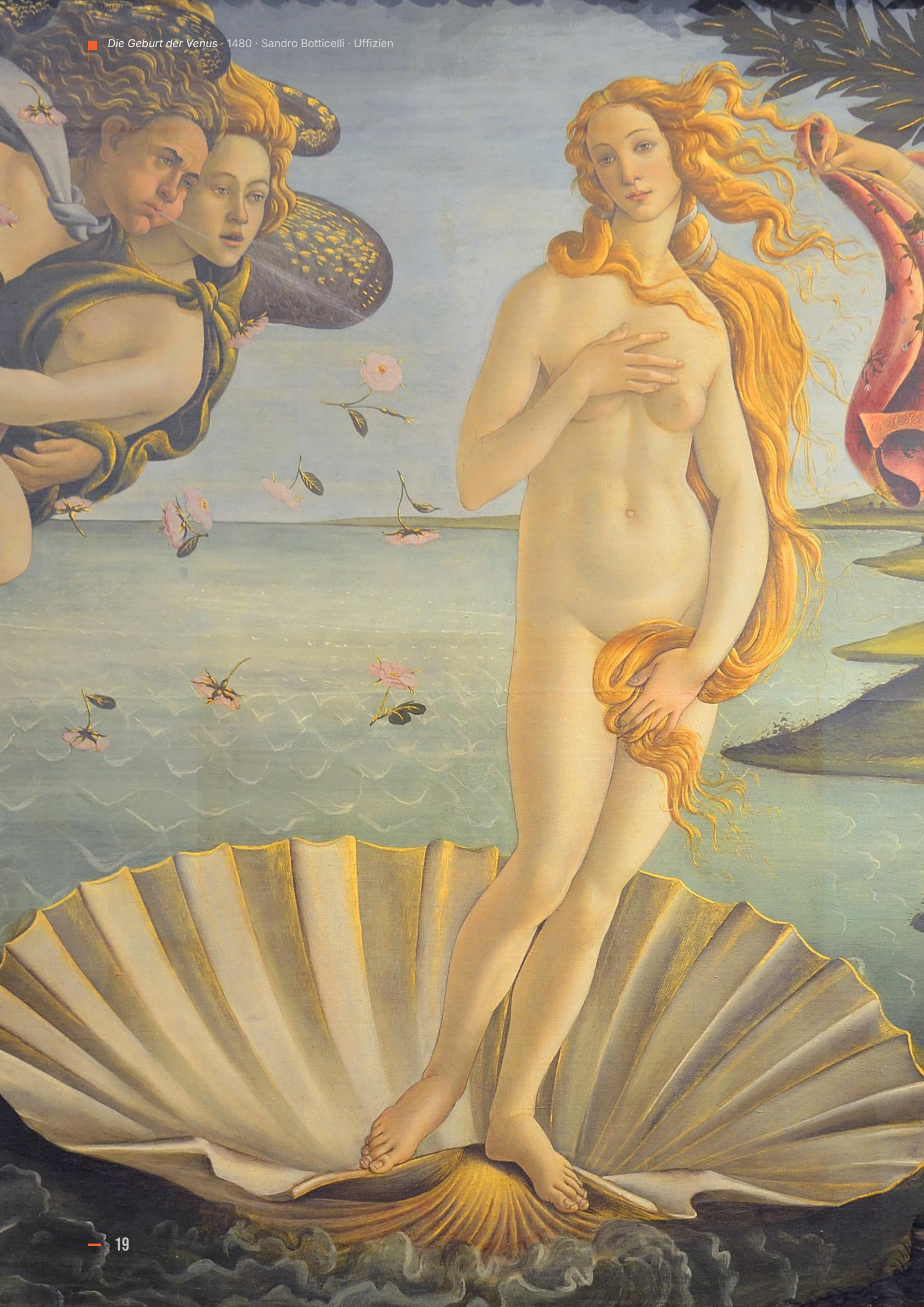
Auch der Garten lässt sich nicht als beliebige Kulisse behandeln. Botaniker und Historiker haben eine bemerkenswerte Vielfalt an Pflanzen und Blumen bestimmt, manche verbunden mit Frühling, Fruchtbarkeit, Ehe und den Medici. Die Orangenbäume hat man oft auf die Familie bezogen, ohne dass das Bild deshalb zu einem einfachen Wappenrätsel würde. Der Garten ist zugleich gepflegt und unmöglich: Blütezeiten verschiedener Jahreszeiten stehen nebeneinander.

Auch die Figuren bewegen sich in verschiedenen Zeiten. Zephyr, Chloris und Flora bilden eine Folge, fast drei Einzelbilder einer Verwandlung. Die Grazien drehen sich im Reigen. Merkur scheint den Rand der Szene zu hüten oder freizuräumen. Venus hält die stille Mitte, während ringsum alles von Bewegung, Verfolgung, Austausch und Rückkehr spricht.

Frühling · 1480 · Sandro Botticelli · Uffizien

Die Schwierigkeit des Bildes ist vielleicht kein Scheitern an der richtigen Antwort. Vielleicht gehörte die Vieldeutigkeit zum Entwurf.

Man beschreibt das Bild gern als Fest des Frühlings und der Liebe. Es beginnt auch mit Verfolgung und Gewalt. Chloris wird Flora, doch die Verwandlung löscht nicht, was sie auslöst. Botticellis anmutige Linie macht die Geschichte nicht einfach. Schönheit und Beunruhigung sind bereits verbunden.



Die Geburt der Venus · 1480 · Sandro Botticelli · Uffizien

Die Geburt der Venus · 1480 · Sandro Botticelli · Uffizien

VENUS KOMMT IN FLORENZ AN

Das Bild, das *Die Geburt der Venus* heißt, zeigt nicht den Augenblick der Geburt. Venus ist bereits aus dem Meer getreten und nähert sich dem Land. Zephyr und eine Gefährtin blasen sie zum Ufer. Eine Frau wartet mit einem geblümten Mantel. Venus bedeckt den Körper und bleibt dem Blick zugleich völlig ausgesetzt.

Der Körper ist im strengen Sinn nicht anatomisch natürlich. Der Hals ist lang, die Schultern fallen ab, die Haltung ließe sich schwer halten, und das schwebende Haar folgt eher dem Entwurf als der Schwerkraft. Botticelli scheitert nicht am Realismus. Er baut einen Körper, dessen Eleganz von einer beherrschten Unmöglichkeit abhängt.

Der Träger ist Leinwand, brauchbar für dekorative Malerei in wohlhabenden Häusern und leichter zu transportieren als eine große Holztafel. Diese praktische Entscheidung hilft, das Werk in eine Welt vor dem Museumsruhm zurückzuholen. Venus war einmal ein Gegenstand im Haus. Heute ist ihr Gesicht eines der ablösbarsten Bilder der westlichen Kunst.

Sie erscheint in Werbung, Mode, politischem Protest, Plattencovern, Memes, Kosmetik und auf Handyhüllen. Die meisten Menschen begegnen ihr, bevor sie dem Bild begegnen. Wenn sie schließlich vor der Leinwand stehen, entdecken sie kein unbekanntes Bild. Sie treffen die körperliche Quelle von etwas, das längst durch die Welt läuft.

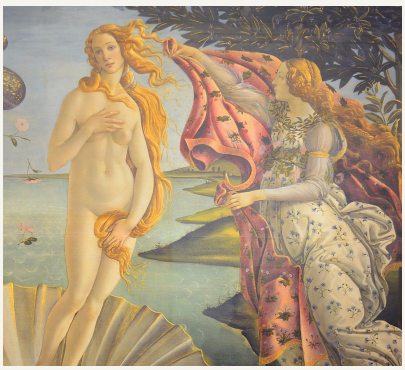
Auf dieses moderne Leben kommen wir zurück. Im Florenz des 15. Jahrhunderts konnte der heidnische Akt in ein christliches Haus der Oberschicht kommen, weil die Antike Dichtung, Bildung, moralische Allegorie, erotische Möglichkeit und Ansehen bot. Humanisten mussten das Christentum nicht aufgeben, um Ovid zu lesen oder in Venus einen Sinn zu suchen. Sie passten die alte Welt neuen Zwecken an.

DIE ANTIKE WURDE REKONSTRUIERT, NICHT EINFACH WIEDERGEFUNDEN

Botticellis *Die Verleumdung des Apelles* zeigt, wie tätig diese Wiedergewinnung war. Das antike Bild, das Apelles zugeschrieben wurde, gab es nicht mehr. Erhalten war eine literarische Beschreibung. Botticelli benutzte Worte, um ein Bild neu zu schaffen, das kein Lebender gesehen hatte.

Die Verleumdung des Apelles · 1497 · Sandro Botticelli · Uffizien

Frühling · 1480 · Sandro Botticelli · Uffizien



Die Geburt der Venus · 1480 · Sandro Botticelli · Uffizien

Die Verleumdung des Apelles · 1497 · Sandro Botticelli · Uffizien

Die Rückkehr der Renaissance zur Antike war deshalb kein bloßes Öffnen einer versiegelten Kiste. Antike Texte waren unvollständig, Skulpturen kamen zerbrochen an, Berichte widersprachen einander, und Künstler füllten die Lücken mit Erfindung. Man gewann die Vergangenheit zurück, indem man sie neu machte.

Diese sichere kulturelle Welt hielt nicht. Lorenzo starb 1492. Zwei Jahre später vertrieb man die Medici, während ein französisches Heer nach Italien einrückte, und der Dominikaner Girolamo Savonarola gab den Angriffen auf Luxus und Verderbnis moralische und politische Kraft.

Am 7. Februar 1497, dem letzten Tag des Karnevals, gingen seine Anhänger von Haus zu Haus und forderten die Bewohner auf, ihre Eitelkeiten herauszugeben. Was aus den Häusern kam, trug man auf die Piazza della Signoria und schichtete es zu einer mehrstöckigen Holzpyramide: Spiegel, Perücken, Schminke, Parfüms, feine Kleider, Spielkarten, Würfel, Schachbretter, Lauten und Gamben, Gedichtbände und Bilder, die die Anhänger des Mönchs für lasziv hielten. Oben befestigte man eine Satansfigur. Dann zündete man alles an, und die Stadt sang, während es brannte. Florenz nennt es seither das Feuer der Eitelkeiten.

Vierzehn Monate später, am 23. Mai 1498, hängte und verbrannte man Savonarola auf demselben Platz, an derselben Stelle. Seine Asche schaufelte man in den Arno, damit niemand sie als Reliquie aufheben konnte.

Eine berühmte Geschichte behauptet, Botticelli habe seine eigenen heidnischen Bilder in das Feuer von 1497 geworfen. Es gibt keinen sicheren Beleg, dass er die mythologischen Werke zerstörte, die heute in den Uffizien hängen. Die Legende überlebt, weil sie ein befriedigendes Drama bietet: Der Maler der Venus bereut. Die Geschichte ist weniger sauber. Botticellis späte religiöse Dringlichkeit gehört zu einem sich wandelnden Florenz, verlangt aber nicht, eine öffentliche Zerstörung seiner eigenen Meisterwerke zu erfinden.

Die heidnischen Götter waren zurückgekehrt, und sie waren nicht in eine stabile Welt gekommen. Ihre Schönheit gehörte zu einer politischen und moralischen Kultur, die um sie herum zusammenbrechen und diejenigen verbrennen konnte, die sie in Brand gesetzt hatten.

Die Taufe Christi · 1472 · Andrea del Verrocchio · Uffizien

FÜNFTER TEIL. WIE DER KÜNSTLER ZUM HELDEN WURDE

EINE WERKSTATT VOR DER LEGENDE

Den Künstler der Renaissance stellt man sich oft als einsames Genie vor, abseits der gewöhnlichen Arbeit. Die Werkstatt des Andrea del Verrocchio bietet einen besseren Ausgangspunkt. Seine *Taufe Christi* war ein gemeinschaftliches Werk. Verschiedene Hände wirkten mit, und Teile werden überliefert dem jungen Leonardo da Vinci zugeschrieben.

Vasari schrieb später, Leonardo habe einen Engel gemalt, der alles daneben so weit übertraf, dass Verrocchio die Pinsel für immer weglegte, gedemütigt davon, von einem Jungen übertroffen worden zu sein. Es gibt keinen urkundlichen Grund, die Geschichte für eine Tatsache zu halten. Wichtig ist sie, weil sie der Geburt des Genies eine perfekte dramatische Form gibt. Der Schüler zeigt eine Gabe, die sich nicht lehren lässt, und der Meister begreift, dass die Geschichte an ihm vorbeigezogen ist.

So beginnt die Künstlerbiographie unseren Blick umzuordnen. Wir sehen kein Werkstattstück mehr und suchen den Augenblick, in dem Leonardo zu Leonardo wird.

MALEREI ALS UNTERSUCHUNG

Leonardos *Verkündigung* stellt ein Wunder in eine Welt, die mit ungewöhnlicher Aufmerksamkeit studiert ist. Die Pflanzen im Vordergrund haben klar unterschiedene Formen, und die ferne Landschaft löst sich in Luft auf. Die Beobachtung tritt nicht in Wettbewerb mit dem heiligen Gegenstand. Sie holt die sichtbare Welt in das Wunder hinein.

Seine unvollendete *Anbetung der Könige* macht das Denken sichtbar. Auf der Oberfläche treten Körper, Gesten, Tiere, Architektur und Bewegungsströme hervor, die sich noch nicht zu einer endgültigen Ordnung gesetzt haben. Das Unvollendete ist nicht automatisch tiefer als das Vollendete, aber es lässt die Komposition als offenes Problem sehen.

Maria und das Kind bilden eine ruhende Mitte, während sich die Welt ringsum dreht, beugt, zeigt, kniet und reagiert. Der unfertige Zustand legt offen, wie viel Arbeit nötig ist, damit eine Offenbarung eine Menge ordnet.

Verkündigung · 1472 · Leonardo da Vinci · Uffizien

Die Anbetung der Könige · 1482 · Leonardo da Vinci · Uffizien

Doni-Tondo · 1506 · Michelangelo · Uffizien

MICHELANGELO WEIGERT SICH, EINE LIEBLICHE FAMILIENSZENE ZU MALEN

Michelangelos *Doni-Tondo* wurde für Agnolo Doni im Zusammenhang von Heirat und Haushalt bestellt, und man hat es auch mit dem ersten Kind des Paares verbunden. Der genaue Anlass bleibt umstritten. Nicht zweifelhaft ist die körperliche Wucht des Bildes.

Die Heilige Familie bildet einen dichten Knoten sich drehender Körper. Maria wendet sich, um das Kind zu nehmen oder weiterzugeben. Josef richtet sich hinter ihr auf. Die Figuren wirken aus Farbe geschnitten statt weich in ihr modelliert. Im Hintergrund besetzen Akte eine eigene Zone, deren Sinn nie ganz geklärt wurde.

Ein häuslicher religiöser Auftrag wird zu einem Argument über die Autorität des Künstlers. Michelangelo verschwindet nicht hinter dem Gegenstand. Seine Handschrift meldet sich selbst an. Die Person des Malers gehört zu dem, was der Auftraggeber erworben hat.

Diese Veränderung betrifft auch den Auftraggeber. Einen Michelangelo zu besitzen heißt nicht mehr nur, ein gelungenes Heiligenbild zu besitzen. Es heißt, den Beweis für Kontakt mit einem einzigartigen Kopf zu besitzen. Der Name beginnt Wert und Bedeutung des Gegenstandes zu verändern.

Raffaels Autorität nimmt im *Bildnis Leos X.* mit den Kardinälen Giulio de' Medici und Luigi de' Rossi eine andere Form an. Die Familie, die einst in einer Republik indirekt regierte, besetzt nun den päpstlichen Hof.

Das Bild ist reich an Stofflichkeit: Samt, Pelz, Metall, Papier und das illuminierte Buch vor dem Papst. Leos Lupe und die sorgfältig gemalten Seiten machen Gelehrsamkeit zum Teil päpstlicher Darstellung, während das Glöckchen auf dem Tisch einen Hof andeutet, den man jederzeit rufen kann.

Und doch fügen sich die drei Gesichter nicht zu einem einfachen Bild triumphierender Autorität. Leo wirkt schwer und wachsam. Die Kardinäle treten von hinten heran, ohne zu loyalem Beiwerk zu werden. Pracht und Anspannung sitzen am selben Tisch. Raffael hat ein offizielles Bildnis geschaffen, das psychologisch unbequem bleibt.

Im 16. Jahrhundert waren Künstler zu historischen Akteuren eigenen Rechts geworden. Vasaris *Viten*, 1550 erschienen und 1568 erweitert, ordneten die Kunst über Lebensläufe voller Rivalitäten, Temperamente, Fehlschläge und Offenbarungen. Michelangelo stand nahe am Gipfel einer Erzählung, die die Toskana und Florenz deutlich bevorzugte.

Die Biographie machte künstlerischen Wandel merkbar. Eine technische oder stilistische Entwicklung ließ sich an ein Kindheitszeichen, eine Rivalität, einen schwierigen Charakter oder eine entscheidende Begegnung hängen. Deshalb blieben Vasaris Geschichten wirksam, auch wenn sich einzelne Episoden nicht belegen ließen.

Die Methode drängte zugleich Werkstätten, Gehilfen, Frauen und namenlose Arbeiter an den Rand. Ein gemeinschaftliches Werk wurde zur Bühne, auf der ein Genie sich zum ersten Mal zeigte. Die Uffizien sollten später viele der Werke versammeln, an denen sich diese Folge großer Namen sehen ließ.

Der Mann, der die Handlung mitschrieb, entwarf auch das Gebäude, in dem spätere Generationen lernten, ihr zu glauben.

Bildnis Leos X. · 1518 · Raffael · Uffizien

SECHSTER TEIL. ALS DIE REPUBLIK EIN HOF WURDE

DER UNTERSCHIED ZWISCHEN EINFLUSS UND REGIERUNG

1537, nach dem Zusammenbruch der letzten Republik und der Ermordung Herzog Alessandros, wurde der junge Cosimo I. Herzog von Florenz. Cosimo der Ältere hatte durch Einfluss innerhalb republikanischer Formen gewirkt. Sein Nachfahre baute erbliche Herrschaft, einen Territorialstaat und einen Hof, der nicht mehr so tat, als seien die Medici nur die Ersten unter Gleichen.

Porträt der Eleonora von Toledo mit ihrem Sohn Giovanni de' Medici · 1544 · Bronzino · Uffizien

Cosimos Ehe mit Eleonora von Toledo half, das neue Regime an spanische und kaiserliche Netze zu binden. Eleonora brachte Vermögen, Besitz und politischen Wert an den Hof. Sie kaufte und verwaltete Güter, unterstützte religiöse Einrichtungen und gebar die Kinder, von denen die Zukunft der Dynastie abhing. Sie nur als prächtig gekleidete Ehefrau auf Bronzinos Bildnis zu sehen, hieße das höfische Bild zu wiederholen und die Arbeit zu übersehen, die es trug.

Die Ehe verband zwei politische Systeme und nicht nur zwei Menschen. Das Hofleben beruhte auf Erbfolge, Haushaltsführung, Zugang, Zeremoniell und der sichtbaren Herstellung von Stabilität. Kinder waren Familienmitglieder und politischer Beleg zugleich.

Der Hof beruhte auf Häusern, Finanzen, Ehen, Erben, Beamten und geregeltem Zutritt. Das Bildnis gab diesem System ein Gesicht.

EIN KLEID WIRD ZUM STAATSPORTRÄT

An Bronzinos *Porträt der Eleonora von Toledo mit ihrem Sohn Giovanni de' Medici* erinnert man sich zuerst wegen des Stoffes. Das Kleid ist so aufwendig gemalt, dass es gegenwärtiger wirken kann als die Körper, die es bedeckt. Seine Muster wiederholen sich mit einer Genauigkeit, die den Luxus wie Disziplin aussehen lässt.

Eleonora spielt keine spontane Zärtlichkeit. Ihre Hand ruht nahe beim Kind, doch beide Figuren bleiben gefasst. Giovanni ist nicht nur ein Sohn. Er ist der Beleg, dass die Dynastie eine Zukunft hat. Sein kleiner Körper unterbricht die riesige Fläche des Kleides, ohne deren Autorität zu schwächen.

Das Bildnis macht private Kontinuität zu öffentlicher Information. Eleonoras Rolle als Mutter, Grundbesitzerin, Hoffigur und politische Partnerin wird in eine Oberfläche gepresst, die keine Unordnung zulässt. Der Stoff schmückt nicht um das Modell herum. Er gehört zur Macht des Modells.

Eine alte Erzählung behauptete, man habe Eleonora in genau dem Kleid des Bildnisses bestattet. Die spätere Untersuchung ihrer Grabkleidung widerlegte das. Die Legende überlebte, weil der gemalte Stoff zu wirklich schien, um nicht bis ins Grab weitergegangen zu sein.

Das Hofporträt lässt Identität wie etwas erscheinen, das unter Beobachtung verwaltet wird. Die beherrschte Oberfläche ist nicht leer. Sie ist der politische Inhalt.

The Uffizi courtyard from the Piazzale degli Uffizi

DAS GEBÄUDE, DAS KEIN MUSEUM WAR

1560 beauftragte Cosimo I. Giorgio Vasari, den Komplex zu beginnen, den man heute die Uffizien nennt. Der Name heißt Ämter. Das Gebäude sollte die wichtigsten Behörden und Verwaltungsorgane neben dem Regierungssitz zusammenführen.

Dieser Ursprung verändert den Sinn des Museums. Die Uffizien begannen als Architektur der Verwaltung. Cosimo zog Einrichtungen unter einer stärker zentralisierten Regierung zusammen, und Vasari gab dieser Bündelung eine körperliche Form.

Das Gebäude machte die Bürokratie auch sichtbar. Beamte, Register, Gerichte und Behörden lagen nicht mehr auf dieselbe Weise über die Stadt verstreut. Der Staat ließ sich als abgestimmte Gegenwart neben dem Sitz des Herrschers erfahren.

Fünf Jahre später baute derselbe Architekt das Gegenteil.

1565, zur Hochzeit seines Sohnes Francesco mit Johanna von Österreich, ließ Cosimo I. einen privaten Gang vom Regierungssitz zur Familienresidenz jenseits des Flusses anlegen. Vasari zog in etwa fünf Monaten fast einen Kilometer geschlossenen Korridor hoch. Er verlässt den Palazzo Vecchio, läuft über den Ämtern der Uffizien, biegt am Arno entlang und überquert den Fluss oben auf dem Ponte Vecchio, sodass die herrschende Familie mitten durch Florenz gehen konnte, ohne die Stadt zu betreten. Weil der Korridor nun über die Brücke führte, entfernte man die Metzger, die dort seit Generationen saßen, und setzte Goldschmiede an ihre Stelle. Der Grund war der Geruch. Die Juweliere sind bis heute dort.

Die beiden Aufträge gehören zusammen und zeigen in entgegengesetzte Richtungen. Die Ämter machten die Regierung sichtbar und versammelten sie dort, wo Bürger sie sehen konnten. Der Korridor machte den Herrscher unsichtbar und hob ihn über die Straße. Vasari baute beides für denselben Mann im selben Jahrzehnt.

Der lange, beherrschte Bau ordnete die Stadt zudem um die herzogliche Macht herum neu. Werke, die man heute als Ausdruck des republikanischen Florenz feiert, würden schließlich in einem Gebäude hängen, das ein Erbherrscher errichten ließ. Das Museum enthält die kulturelle Welt vor dem Staat, und der Staat liefert das Gebäude, durch das diese Welt später gedeutet wird.

Inside the Vasari Corridor

Heute lassen sich die Uffizien schwer als etwas anderes denn als Galerie denken. Deshalb vergisst man leicht, dass das Gebäude nie als Museum gedacht war. Ein Komplex zur Koordination der Regierung wurde allmählich der Ort, an dem die politischen, religiösen und häuslichen Bilder des früheren Florenz aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen gelöst und als nationales und künstlerisches Gedächtnis geordnet wurden.

Vasari entwarf Ämter für Cosimo I. und schrieb zugleich eine ihm gewidmete Kunstgeschichte. Die Verbindung war kein geheimer Plan für das moderne Museum, das viel später kam. Dennoch halfen beide Projekte, Florentiner Macht und Erinnerung zu ordnen: die Behörden innerhalb eines herzoglichen Staates, die Künstler innerhalb einer auf Florenz zentrierten Ahnenreihe.

Unter Cosimo I. konnten die Medici die Einrichtungen ordnen, durch die Kultur regiert und erinnert wurde. Sein Sohn Francesco trug denselben Ordnungshunger in einen viel kleineren und viel fremderen Raum.

The Tribune of the Uffizi

SIEBTER TEIL. DIE WELT IN EINEM RAUM

DIE TRIBUNA

Zwischen 1581 und 1583 schuf Bernardo Buontalenti die Tribuna für Großherzog Francesco I. de' Medici. Der Raum war achteckig, geschlossen und absichtlich überwältigend. Edelsteine, farbige Flächen, Muscheln, Metalle, Gemälde, antike Körper und seltene Gegenstände stritten in einem einzigen verdichteten Raum um Aufmerksamkeit.

Die Wirkung war nicht die ruhige Neutralität, die man von einer modernen Galerie erwartet. Der Raum selbst führte den Wert vor. Materialien aus verschiedenen Gegenden und aus verschiedenen Verfahren umgaben den Besucher, bevor er ein einzelnes Stück für sich betrachten konnte.

Der Schmuck verwandelte die Elemente in Architektur. Muscheln und Perlmutt riefen oben das Wasser auf, satte rote Flächen das Feuer, Steine brachten die Materie der Erde in den Raum. Das Licht fiel durch die Laterne im Scheitel. Den Kosmos stellte kein Bild dar. Er war in den Behälter gebaut.

Eine Muschel, ein Edelstein, ein antiker Torso und ein Gemälde eines berühmten Meisters konnten denselben Raum besetzen, weil die modernen Grenzen zwischen Kunst, Wissenschaft und Naturgeschichte noch nicht erstarrt waren. Materialien und Ausstattung verbanden die Tribuna mit den vier Elementen und dem Bau des Kosmos.

Cosimo I. hatte Ämter versammelt. Francesco versammelte Wunder.

Sein Interesse an Versuch, Alchemie, seltenen Stoffen und technischer Meisterschaft gehörte ebenso zur Hofkultur wie zur privaten Neugier. Ein schwer zu beschaffender oder schwer herzustellender Gegenstand führte die Reichweite des Herrschers vor, der ihn besaß. Seltenheit machte Rangordnung sichtbar.

ANTIKE KÖRPER, MODERNER BESITZ

Die *Mediceische Venus* wurde eine der berühmtesten antiken Skulpturen Europas. Die Göttin bedeckt sich und zeigt zugleich einen idealisierten Körper, geformt von antiker Überlieferung, späterer Restaurierung, Sammlungsgeschichte und Jahrhunderten des Kopierens.

Tizians *Venus von Urbino* stiftet eine ganz andere Begegnung. Eine nackte Frau liegt in einem häuslichen Innenraum und sieht den Betrachter direkt an. Hinter ihr suchen Dienerinnen etwas in einer Truhe. Rosen, Myrte, ein kleiner Hund und Hausrat haben Deutungen zu Ehe, Fruchtbarkeit, erotischer Anrede und häuslicher Identität getragen.

Mediceische Venus · um 100 v. Chr. · Attributed to Cleomenes, son of Apollodorus of Athens · Uffizien

Als antike Skulptur und moderne Malerei in dieselbe Sammlerkultur gerieten, konnten sie über die Zeit hinweg konkurrieren. Der Sammler besaß nicht einfach zwei schöne Gegenstände. Er besaß den Vergleich und bestimmte die Bedingungen, unter denen er stattfand.

Dieser Vergleich sollte Besucher, Künstler und spätere Kritiker beeinflussen. Ein Raum kann zwei Gegenstände einander befragen lassen, auch wenn ihre Urheber die Begegnung nie dachten.

Die antike Venus bot Autorität, ideale Form und das Ansehen der klassischen Vergangenheit. Tizians Frau wirkte gegenwärtig, zeitgenössisch, gesellschaftlich verortet. Ihr direkter Blick zieht den Betrachter in die Lage des Bildes, was die antike Göttin nicht sucht.

Keine der beiden behält einen dauerhaften Sinn. Die Skulptur ist selbst das Ergebnis von Überleben, Restaurierung, Umbenennung und Aufstellung. Tizians Bild ist durch Ehe, Dynastie, Erbschaft, erotische Deutung und Museumsruhm gegangen. Der Raum kann sie anordnen, ihre Veränderung kann er nicht aufhalten.

Venus von Urbino · 1538 · Tizian · Uffizien

DIE VERGANGENHEIT KOMMT IN STÜCKEN

Andere Antiken zeigen dieselbe Unbeständigkeit. Der *Schleifer*, der *Arrotino*, erhielt nacheinander verschiedene Identitäten, während Gelehrte ihn in eine verlorene Geschichte zurückzustellen versuchten. Die Niobidengruppe setzt eine mythische Familie zusammen, die am Hochmut einer Mutter zugrunde geht.

Antike Gegenstände kamen in Bruchstücken an. Sammler ergänzten Körper, lieferten Namen und ordneten Fragmente nach späterem Wissen und Geschmack. Ein fehlender Arm, ein unsicherer Kopf oder eine nicht bestimmte Figur luden zum Eingriff ein. Der ergänzte Gegenstand wurde antik und modern zugleich.

Betrug war das nicht zwangsläufig. Restaurierung war ein Weg, Bruchstücke lesbar und ausstellbar zu machen. Sie ließ zugleich die Zeit des Sammlers in den antiken Körper eintreten.

Die Niobidengruppe bot den Medici eine ungewollte Spannung: Eine auf Erben versessene Dynastie besaß die Reste eines Mythos über eine Familie, deren Kinder vernichtet werden. Eine Prophezeiung war das nicht. Es war ein Sinn, den die Sammlung ohne Erlaubnis ihres Besitzers annehmen konnte.

Die Tribuna zeigt den Besitz der Medici in seiner dichtesten Form. Die Welt erscheint gesammelt, geordnet, verglichen und unter ein souveränes Auge gestellt. Und doch legt gerade die Kraft des Raumes die Grenzen des Eigentums frei. Gegenstände lassen sich in eine Anordnung bringen. Ihre Geschichten und künftigen Deutungen gehorchen nicht ebenso.

Dieses Problem verschärft sich, sobald die Sammlung Werke aufnimmt, deren Körper und deren Gewalt sich immer schwerer mit einer Erzählung harmonischer Florentiner Größe vereinbaren lassen.

The Knife Grinder (Arrotino) in the Tribune

Madonna mit dem langen Hals · 1535 · Parmigianino · Uffizien

ACHTER TEIL. DIE BILDER, DIE SICH NICHT BENEHMEN WOLLTEN

SCHÖNHEIT WIRD FREMD

Parmigianinos *Madonna mit dem langen Hals* wirkt zunächst wie ein weiteres verfeinertes Heiligenbild. Dann beginnen die Proportionen dem Auge zu widerstehen. Der Hals der Madonna ist gedehnt. Ihr Körper scheint über den normalen Bau hinauszugehen. Das Kind liegt auf ihrem Schoß mit dem beunruhigenden Gewicht eines schlafenden Körpers, der auch den Tod andeuten kann. Im unfertigen Hintergrund steigt eine Säule auf, ohne stabile Architektur zu liefern.

Das ist kein Künstler, der die Errungenschaften der Renaissanceproportion vergisst. Die Verfeinerung ist zur gewollten Verzerrung geworden. Die kleine Figur seitlich ist der heilige Hieronymus, der eine Rolle entrollt und sich der unfertigen Gestalt des heiligen Franziskus zuwendet. Eine Säule scheint ein Gebäude zu versprechen und liefert es nie. Raum, Körper und Maßstab bleiben leicht ungeklärt.

Schönheit hängt nun von Schwierigkeit, Dehnung und einer beherrschten Absage an die gewöhnliche Anatomie ab. Die vertraute Erzählung einer Kunst, die auf vollkommenen Naturalismus zuläuft, bricht auseinander. Sobald sich eine Bildsprache durchgesetzt hat, prüfen und verzerren sie spätere Künstler.

Einige Jahrzehnte später ersetzte Caravaggio Parmigianinos elegante Fremdheit durch eine andere Beunruhigung: Körper, die nah genug sind, um die Luft des Betrachters zu teilen.

BACCHUS KOMMT NAH GENUG, DASS MAN DAS OBST RIECHT

Caravaggios *Bacchus* kehrt ohne Botticellis Abstand zur heidnischen Antike zurück. Ein junger Mann im Gottesgewand bietet Wein an. Das Obst neben ihm ist reichlich und nicht unversehrt. Blätter rollen sich, Schalen fleckt es, die Reife nähert sich der Fäulnis.

Bacchus · 1593 · Caravaggio · Uffizien

Der Gott wirkt gestellt statt ewig. Er ist klassische Figur und zeitgenössisches Modell zugleich. Der Wein wird über eine kurze Strecke gereicht, während das Obst daneben bereits nachgibt. Die Antike ist in den körperlichen Raum des Betrachters getreten, mit schmutzigen Blättern, erhitzter Haut und der Möglichkeit des Verfalls.

Caravaggios *Medusa* macht die Malerei selbst angriffslustig. Das Bild entstand auf einem gewölbten Prunkschild, den Kardinal Francesco Maria del Monte Großherzog Ferdinando I. schenkte. Blut strömt aus dem Hals, während das Gesicht den Augenblick des Entsetzens festhält.

Medusa · 1597 · Caravaggio · Uffizien

Ein Schild soll einen Körper verteidigen. Caravaggio macht einen abgeschlagenen Kopf daraus. Die gewölbte Fläche lässt das Bild nach vorn treten, während der gemalte Ausdruck den Moment vor dem Übergang vom Schrecken in den Tod fasst. Kunst wird Geschenk, Waffe, Täuschung und Beweis der Macht des Malers auf einmal.

Der Gegenstand gehört auch zum politischen Leben der Sammlung. Ein entsetzliches Bild konnte als angesehenes diplomatisches Geschenk taugen, weil technische Meisterschaft und beherrschte Gefahr einander verstärkten.

Die Rückkehr Judiths nach Betulia · 1470 · Sandro Botticelli · Uffizien

JUDITH UND DER AUGENBLICK, DEN EIN KÜNSTLER WÄHLT

Die Geschichte der Judith bot Künstlern mehrere mögliche Augenblicke, und die Uffizien selbst bewahren mehr als eine Fassung. Botticelli teilte die Folgen auf zwei kleine Gegentafeln auf. In *Die Rückkehr Judiths nach Betulia* tragen Judith und ihre Magd den Kopf des Holofernes zur Stadt zurück. In *Die Auffindung des Leichnams des Holofernes* finden Soldaten den enthaupteten Körper im Zelt. Die Tötung selbst lässt Botticelli aus beiden Bildern heraus.

Cristofano Allori wählte in einem Bild, das heute im Palazzo Pitti hängt, den eleganten Ausgang: Judith zeigt den abgetrennten Kopf als vollendetes Ergebnis eines intimen Dramas. Artemisia Gentileschis Bild in den Uffizien wählt die Tat selbst.

In ihrer *Judith enthauptet Holofernes* arbeiten zwei Frauen gemeinsam gegen einen Mann, der um sein Leben kämpft. Judith stößt sich ab und führt zugleich das Schwert durch den Hals. Die Magd hält ihm die Arme fest. Der Stoff staucht sich unter dem Gewicht der Körper, Blut wandert über das Bett, und die Komposition beruht auf abgestimmter Kraft. Töten verlangt Arbeit.

Judith enthauptet Holofernes · 1620 · Artemisia Gentileschi · Uffizien

Die Auffindung des Leichnams des Holofernes · 1470 · Sandro Botticelli · Uffizien

Die Vergewaltigung Artemisias und der öffentliche Prozess danach sind belegte Teile ihrer Biographie. Sie haben die moderne Aufnahme des Bildes geprägt, besonders seine feministische Bedeutung. Nicht belegt ist die einfache Behauptung, Judith sei ein wörtliches Selbstbildnis, das den Vergewaltiger der Malerin in Farbe umbringt.

Die Klarheit dieser Erklärung ist verlockend, weil sie der Gewalt einen persönlichen Schlüssel zu geben scheint. Sie riskiert zugleich, eine große Malerin so zu behandeln, als habe sie nur einen Gegenstand und nur eine Quelle künstlerischer Intelligenz gehabt.

Die erhaltenen Prozessakten machen Artemisia der modernen Biographie ungewöhnlich zugänglich, und dieser Zugang kann zur Falle werden. Sie kannte Caravaggios Bildwelt, die lange Geschichte der Judith und das künstlerische Problem, biblische Gewalt körperlich unmittelbar zu machen.

Ihr Beitrag ist nicht einfach mehr Gewalt. Judith und die Magd stimmen ihre Körper ab, um eine praktische Aufgabe zu lösen. Botticelli teilte die Folgen auf Rückkehr und Auffindung auf, Allori wählte das elegante Ergebnis, Artemisia wählte die Tat. Der gewählte Augenblick verändert die ganze Geschichte.

Artemisias Biographie zählt, und sie kann das Bild nicht allein erklären. Das Werk gehört auch in einen größeren künstlerischen Streit darüber, wie sich Kraft, Licht, Körper und biblischer Mut malen lassen.

Judith mit dem Haupt des Holofernes · 1611 · Cristofano Allori · Galleria Palatina

EINE SAMMLUNG JENSEITS VON FLORENZ

Dürers *Anbetung der Heiligen Drei Könige* erinnert daran, dass sich die Uffizien nicht in eine florentinische Erzählung einschließen lassen. Nördliche Genauigkeit trifft hier auf einen Künstler, der tief mit Italien befasst war, während das Bild schließlich in eine Sammlung gelangt, die man meist über italienische und florentinische Größe erzählt.

Inzwischen enthält die Sammlung kirchliche Aufträge, rivalisierende Auftraggeber, fremde Traditionen, rekonstruierte Antiken, Hofbildnisse, erotische Akte, diplomatische Schrecken und biblische Gewalt. Sie ist zu vielfältig geworden, um eine einzige folgsame Medici-Botschaft zu liefern.

Die Sammlung wuchs mehr als ein Jahrhundert weiter. Dann verschwand die Hauptlinie der Medici.

Die Anbetung der Könige · 1504 · Albrecht Dürer · Uffizien

NEUNTER TEIL. ALS DIE SAMMLUNG ÖFFENTLICH WURDE

DER PAKT UND DAS PUBLIKUM

Der Familienpakt half, die Medici-Sammlungen nach dem Ende der Hauptlinie in der Toskana zu halten. Ein modernes öffentliches Museum schuf er nicht auf einen Schlag. Die habsburg-lothringischen Herrscher übernahmen den Staat, ordneten die Sammlungen neu und setzten die Verwandlung einer dynastischen Galerie in eine öffentliche Einrichtung fort.

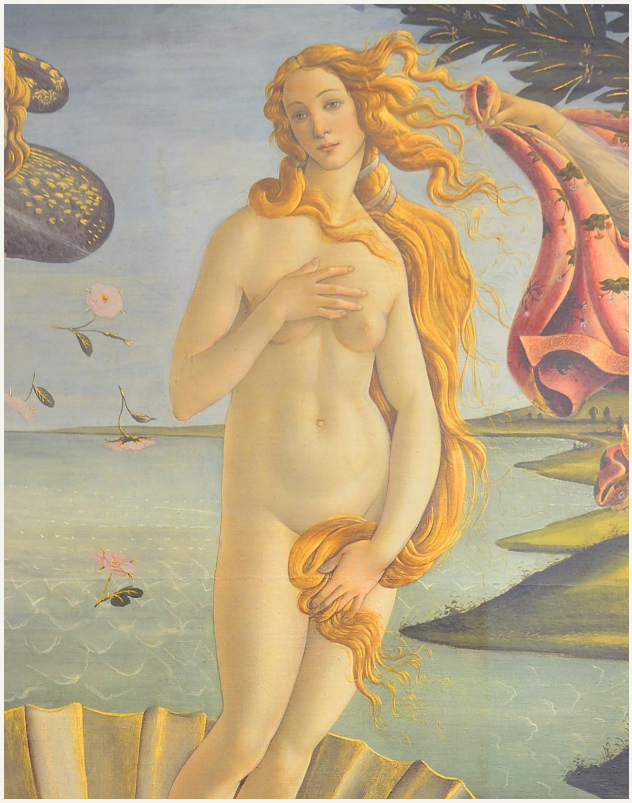
1769 öffnete Großherzog Peter Leopold die Uffizien für das allgemeine Publikum. Eine andere Dynastie hatte den gesellschaftlichen Sinn des Medici-Erbes verändert.

Öffentlich hieß nicht unbeschränkt im heutigen Sinn. Der Zutritt folgte weiterhin Zeiten, Regeln, gesellschaftlichen Erwartungen und institutioneller Kontrolle. Die entscheidende Grenze hatte sich dennoch verschoben. Die Galerie war nicht mehr in erster Linie eine Verlängerung höfischen Vorrechts.

Ein Bild für eine Kapelle, ein Haus oder einen Hof ließ sich nun als Kunstgeschichte begegnen. Der Zweck des Betrachters änderte sich. Andacht, Familiengedächtnis und diplomatische Darstellung verschwanden nicht, doch Vergleich, Studium, Geschmack und die Suche nach künstlerischer Entwicklung wurden zu immer stärkeren Rahmen.

Werke wurden geordnet, restauriert, verlegt, kopiert, veröffentlicht und gelehrt. Besucher brauchten kein persönliches Verhältnis zum Herrscher mehr, um in das historische Argument der Galerie einzutreten.

Die Uffizien begannen der Renaissance eine sichtbare Struktur zu geben.



Die Geburt der Venus · 1480 · Sandro Botticelli · Uffizien

Der Wandel zeigt sich an den Werken, mit denen diese Erzählung begann. Cimabue und Giotto standen den Gläubigen nicht mehr in getrennten Kirchenräumen gegenüber. Man konnte sie nebeneinanderstellen und einen Übergang beschreiben lassen. Botticellis häusliche Mythologien konnten zu öffentlichen Denkmälern einer Epoche werden. Ein Papstbildnis, ein Hofbild und ein unvollendetes Werkstattstück konnten in dieselbe Chronologie eintreten.

Das Museum erfand nicht jede Beziehung, aber es gab den Beziehungen eine dauerhafte Bühne.

DAS MUSEUM UND VASARIS HANDLUNG

Vasari hatte die Kunstgeschichte als Wiedergewinnung, Entwicklung und individuelle Leistung beschrieben. Das spätere Museum versammelte viele der Objekte, an denen sich seine Folge vorstellen ließ. Giotto wurde ein Anfang. Botticelli wurde der Dichter des mediceischen Florenz. Leonardo, Michelangelo und Raffael wurden die großen Einzelnen. Caravaggio wurde ein Bruch.

Die Folge enthält echte Einsicht. Sie erschwert zugleich den Blick auf anderes. Werkstätten verschwinden hinter Namen. Sakraler Gebrauch wird Stil. Ein rivalisierender Auftraggeber wird Nebenfigur in einer mediceischen Stadt. Ein Museum bewahrt Objekte und schafft zwischen ihnen zugleich neue Beziehungen.

Diese Beziehungen sind stark, weil man sie sieht. Giotto kann in der historischen Zeit vor Leonardo stehen. Botticelli lässt sich zwischen Andacht und Mythologie einordnen. Die Galerie gibt einer abstrakten Chronologie eine körperliche Form.

Ruhm wächst aus anhaltender Aufmerksamkeit, und Einrichtungen helfen zu entscheiden, wohin diese Aufmerksamkeit fällt. Manche Werke bleiben zentral, weil sie genaues Hinsehen weiterhin belohnen. Sie gewinnen auch durch Kopien, Unterricht, Reiseführer, Fotografie und den wiederholten Entschluss, sie ins Zentrum der Erzählung zu stellen.

Das Ergebnis ist weder Verschwörung noch neutrale Rangliste. Jede Generation erbt frühere Gewohnheiten der Aufmerksamkeit und macht sie leichter wiederholbar.

Die Uffizien bewahren mehr als die Vergangenheit. Sie vertreten auch ein Argument über sie.

Dieses Argument hat sich vielfach geändert. Werke wanderten zwischen Florentiner Sammlungen, Zuschreibungen verschoben sich, Restaurierungen veränderten, was zu sehen war, und Forscher holten übergangene Künstler und Zusammenhänge zurück ins Blickfeld. Ein Kanon kann dauerhaft sein, ohne stillzustehen.

Die Familie bleibt in diesem Argument zentral. Wer es erzählt, bestimmt sie nicht mehr.

ZEHNTER TEIL. DAS MUSEUM NACH SEINEN BESITZERN

ÜBERLEBEN IST KÖRPERLICHE ARBEIT

Eine rechtliche Vereinbarung konnte helfen, die künftige Zerstreuung der Sammlung zu verhindern. Sicher machen konnte sie das Museum nicht für immer.

Im Zweiten Weltkrieg nahm man die Werke ab und versteckte sie vor Bombardierung, Besatzung, Zerstörung und Diebstahl. Bilder, die für immer am Museum zu hängen schienen, wurden wieder zu Gegenständen, die man verpacken, bewegen, verzeichnen, verbergen, zurückholen und wieder aufhängen musste. Der Fotobestand zeigt Kisten, leere Wandstellen, beschädigte Bauten und zermürbende Ausbesserungsarbeit.

Die Fotografien machen den Schutz greifbar: Kisten zimmern, Bilder heben, Wege wählen, Verzeichnisse prüfen, Unterkünfte improvisieren. Das Museum überlebt, weil Menschen unter Druck entscheiden, oft ohne zu wissen, welches Gebäude, welche Straße oder welches Lager sicher bleiben wird.

Der nächste Notfall kam ohne Vorwarnung und ohne Feind.

Gegen halb drei Uhr morgens am 4. November 1966 trat der Arno in Florenz ein. Bei Tageslicht stand das Wasser drei Meter hoch um den Dom und über fünf Meter in den tief liegenden Vierteln. Fünfunddreißig Menschen starben. Als sich der Fluss zwei Tage später zurückzog, ließ er etwa sechshunderttausend Tonnen Schlamm in der Stadt zurück, und weil Öltanks geborsten waren, war dieser Schlamm mit Heizöl vermischt, das in alles einzog, was es berührte, und nicht mehr herausging.

In den Uffizien trug das Personal Werke nach oben und nahm die Bilder aus dem Vasarikorridor, aus Sorge, die Konstruktion halte nicht. Das Wasser erreichte das Erdgeschoss, die Restaurierungsräume, die Depots und das Fotoarchiv.

Dann kamen die Studenten. Junge Leute kamen aus ganz Italien und aus dem Ausland, ohne Ausbildung und ohne Anweisungen, und verbrachten Wochen in eiskalten Kellern damit, durchweichte Bücher und Tafeln von Hand zu Hand aus dem Schlamm zu holen. Florenz nannte sie *angeli del fango*, Engel des Schlamms, und der Name blieb.

Die Flut machte es unmöglich, die stoffliche Natur der Kultur zu übersehen. Ein Meisterwerk ist Holz, Leinwand, Leim, Pigment, Firnis, Rahmen, Papier und die angesammelte Geschichte früherer Ausbesserungen. Wasser erreicht jede Schicht anders.

Sie veränderte auch das öffentliche Bild der Restaurierung. Rettung war keine unsichtbare Tätigkeit mehr, die nach dem Schaden stattfindet. Fotografien von Schlamm, aufgequollenen Büchern, fleckigen Oberflächen und Freiwilligen machten die Rettung von Kunst zu einem Teil der modernen Identität der Stadt.

Am 27. Mai 1993 explodierte eine Autobombe der Mafia in der Via dei Georgofili neben den Uffizien. Fünf Menschen starben. Die Explosion beschädigte das Gebäude und traf nach Unterlagen des Museums 173 Gemälde und 56 Skulpturen.

Die Sammlung, die einst dynastische Auszeichnung ausdrücken sollte, war Teil eines öffentlichen Gedächtnisses geworden, das groß genug war, um ihre Zerstörung zu einer Form politischer Gewalt zu machen.

Krieg, Flut und Bombe bedrohten das Museum auf verschiedene Weise. Das eine verlangte Räumung, das andere Notkonservierung, das dritte die Reparatur absichtlicher Zerstörung. Jede Krise veränderte, was das Retten der Sammlung bedeutete. Sie überlebte, weil jeder neue Notfall Menschen zwang, erneut herauszufinden, wie man sie schützt.

VENUS VERLÄSST DAS MUSEUM, OHNE SICH ZU BEWEGEN

Der moderne Ruhm erzeugt einen anderen Druck. Viele Besucher haben Reproduktionen der *Geburt der Venus* vielfach gesehen, bevor sie die Leinwand sehen. Sie kommen mit einer Erinnerung, die aus Lehrbüchern, Anzeigen, sozialen Medien und beschnittenen Ausschnitten zusammengesetzt ist. Die Telefone gehen hoch, weil man einen Beleg für den Kontakt mit der körperlichen Quelle will.

Das Bild hat Maßstab, Stofflichkeit und eine ganze Bewegung, die Reproduktionen oft entfernen. Venus ist nicht nur ein Gesicht und ein Vorhang aus Haar. Die Winde drücken von der einen Seite, das Ufer wartet auf der anderen, und ihr Körper kommt dazwischen an. Die Leinwand trägt zudem die Spuren des Alters, der Restaurierung und der stofflichen Herstellung, die ein sauberes digitales Bild eher unterdrückt.

Im Netz löst sich das Bild leicht auf. Man beschneidet es, spiegelt es, animiert es, benutzt es in der Werbung, parodiert es, macht ein politisches Zeichen daraus. Das Gesicht reist ohne Winde, ohne Ufer, ohne Körper und ohne den Maßstab des Bildes.

Das ist ein weiterer Kontextwechsel in einer langen Reihe: Haus, Sammlung, öffentliches Museum, Fotografie, digitaler Umlauf. Jede Stufe erweitert den Zugang und verändert die Begegnung.

MuseScope nimmt an diesem Umlauf teil. Ein Detail zu wählen, zwei Werke nebeneinanderzustellen oder eine Stimme hinzuzufügen verändert, wie das Werk begegnet wird. Die Aufgabe ist nicht, Vermittlung als neutral auszugeben, sondern sie klug und durchschaubar zu machen.

Bildnis der Anna Maria Luisa de' Medici · 1690 · Antonio Franchi · Palazzo Pitti

DIE UMKEHRUNG

Am Anfang dieser Geschichte sammeln die Medici Bilder um sich. Am Ende bleiben die Werke, und die Familie steht mitten darin als Auftraggeber, als Modelle, als Sammler, als Herrscher und als historisches Problem. Die Besitzer sind Teil dessen geworden, was sie besaßen.

Damit sind wir wieder beim Bildnis vom Anfang. Anna Maria Luisa wurde mit dreiundzwanzig gemalt, im Jahr vor ihrer Hochzeit und ihrer Abreise nach Deutschland, ein halbes Jahrhundert vor der Unterschrift, die heute das Einzige ist, was die meisten von ihr wissen. Sie verlangte, dass die Sammlungen beisammenblieben, zur Zierde des Staates, zum Nutzen des Publikums und um die Neugier der Fremden anzuziehen.

Mehrere Millionen Fremde kommen jedes Jahr nach Florenz, neugierig, genau wie vorgesehen.

WERKE IN DIESEM BUCH

33 WERKE IN DER REIHENFOLGE IHRES ERSCHEINENS

Bildnis der Anna Maria Luisa de' Medici
Antonio Franchi · 1690 · Palazzo Pitti

Maestà di Santa Trinita
Cimabue · 1290 · Uffizien

Thronende Madonna
Giotto · 1300 · Uffizien

Verkündigung mit den Heiligen Ansanus und Maxima
Simone Martini · 1333 · Uffizien

Anbetung der Könige
Gentile da Fabriano · 1423 · Uffizien

Portinari-Altar
Hugo van der Goes · 1475 · Uffizien

Anbetung der Heiligen Drei Könige
Sandro Botticelli · 1500 · Uffizien

Bildnis eines Mannes mit einer Medaille Cosimos des Älteren
Sandro Botticelli · 1474 · Uffizien

Bildnis Cosimos des Älteren
Pontormo · 1519 · Uffizien

Frühling
Sandro Botticelli · 1480 · Uffizien

Die Geburt der Venus
Sandro Botticelli · 1480 · Uffizien

Die Verleumdung des Apelles
Sandro Botticelli · 1497 · Uffizien

Die Taufe Christi
Andrea del Verrocchio · 1472 · Uffizien

Verkündigung
Leonardo da Vinci · 1472 · Uffizien

Die Anbetung der Könige
Leonardo da Vinci · 1482 · Uffizien

Doni-Tondo
Michelangelo · 1506 · Uffizien

Bildnis Leos X.
Raffael · 1518 · Uffizien

Porträt der Eleonora von Toledo mit ihrem Sohn Giovanni de' Medici
Bronzino · 1544 · Uffizien

The Uffizi courtyard from the Piazzale degli Uffizi

Inside the Vasari Corridor

The Tribune of the Uffizi

Mediceische Venus
Attributed to Cleomenes, son of Apollodorus of Athens · um 100 v. Chr. · Uffizien

Venus von Urbino
Tizian · 1538 · Uffizien

The Knife Grinder (Arrotino) in the Tribune

Madonna mit dem langen Hals
Parmigianino · 1535 · Uffizien

Bacchus
Caravaggio · 1593 · Uffizien

Medusa
Caravaggio · 1597 · Uffizien

Die Rückkehr Judiths nach Betulia
Sandro Botticelli · 1470 · Uffizien

Die Auffindung des Leichnams des Holofernes
Sandro Botticelli · 1470 · Uffizien

Judith mit dem Haupt des Holofernes
Cristofano Allori · 1611 · Galleria Palatina

Judith enthauptet Holofernes
Artemisia Gentileschi · 1620 · Uffizien

Die Anbetung der Könige
Albrecht Dürer · 1504 · Uffizien

Die Geburt der Venus
Sandro Botticelli · 1480 · Uffizien

KÜNSTLER

Albrecht Dürer
1471–1528

Andrea del Verrocchio
1435–1488

Antonio Franchi
1638–1709

Artemisia Gentileschi
1593–1653

Bronzino
1503–1572

Caravaggio
1571–1610

Cimabue
1240–1302

Cristofano Allori
1577–1621

Gentile da Fabriano
1370–1427

Giotto
1267–1337

Hugo van der Goes
1440–1482

Leonardo da Vinci
1452–1519

Michelangelo
1475–1564

Parmigianino
1503–1540

Pontormo
1494–1556

Raffael
1483–1520

Sandro Botticelli
1445–1510

Simone Martini
1284–1344

Tizian
1488–1576

MUSEUM

Uffizien
Florenz

Palazzo Pitti
Florenz

QUELLEN UND WEITERFÜHRENDE LITERATUR

VERWENDETE LITERATUR

DAS MUSEUM UND SEINE SAMMLUNGEN

Gallerie degli Uffizi. *Über die Uffizien*.

Gallerie degli Uffizi. *Die Tribuna*.

Gallerie degli Uffizi. *Der Vasarikorridor: Geschichte*.

Gallerie degli Uffizi. *Die Flut von 1966 und die Schäden am Florentiner Kunstbesitz*.

Universität Florenz. *Anna Maria Luisa de' Medici*.

DIE MEDICI, FLORENZ UND DIE RENAISSANCE

Vasari, Giorgio. *Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*. 1550; erweiterte Ausgabe 1568.

de Roover, Raymond. *The Rise and Decline of the Medici Bank, 1397–1494*. Harvard University Press, 1963.

Hibbert, Christopher. *The House of Medici: Its Rise and Fall*. Morrow, 1975.

Brown, Alison. *The Medici in Florence: The Exercise and Language of Power*. Olschki, 1992.

Weinstein, Donald. *Savonarola: The Rise and Fall of a Renaissance Prophet*. Yale University Press, 2011.

Garrard, Mary D. *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton University Press, 1989.

Werke aus der Sammlung Palazzo Pitti; Uffizien; Galleria Palatina. Archivmaterial: TxIIxt TxIIxT, Wikimedia Commons; Diomidis Spinellis, Wikimedia Commons; Fabrizio Garrisi, Wikimedia Commons; Yair Haklai, Wikimedia Commons; Uffizi Photographic Department. Digitale Reproduktionen über Wikimedia Commons. Detailausschnitte von MuseScope. Museumsnamen und -marken gehören den Häusern selbst und stehen hier nur zur Bezeichnung der besprochenen Werke. Die Werke sind nach gemeinfreien Aufnahmen oder unter der beim jeweiligen Bild vermerkten Lizenz wiedergegeben. Der Text stammt von MuseScope. Dieses Buch wird von den beschriebenen Museen weder herausgegeben noch unterstützt. Den ursprünglichen Artikel auf der MuseScope-Website lesen Originaltext, Übersetzungen und Satz © 2026 MuseScope, lizenziert unter Creative Commons Namensnennung-Keine Bearbeitungen 4.0 International (CC BY-ND 4.0). Diese PDF darf unverändert und mit Nennung von MuseScope kopiert und weitergegeben werden. Werkabbildungen und Material Dritter sind von dieser Lizenz ausgenommen und behalten den in ihren Nachweisen angegebenen Rechtestatus. Support: support@musescope.app · Instagram: @musescope.app

MUSESCOPE

WEITERSCHAUEN

AUF DER LETZTEN SEITE HÖREN DIE GESCHICHTEN NICHT AUF

Dieses Buch handelt von einem Museum. MuseScope umfasst Zehntausende Werke aus Tausenden Museen, in derselben Stimme und in zehn Sprachen. Zum Lesen oder zum Hören, zu Hause oder direkt vor dem Bild.

ENTDECKEN

Zehntausende Werke, jedes mit seiner Geschichte in klarer Sprache.

SCANNEN

Im Museum? Kamera auf das Bild halten, und MuseScope sagt Ihnen, was Sie da sehen.

VORBEREITEN

Vor dem Besuch eine kuratierte Route gehen, etwa die zwanzig Werke, für die sich der Louvre lohnt, und wissen, worauf zu achten ist.

Jede Geschichte lässt sich anhören. Und wenn ein Detail neugierig macht, fragen Sie einfach nach.

DIE REIHE

Dieses Buch gehört zur Reihe Museen der Welt. Die anderen finden Sie auf musescope.app/articles

Mit dem Handy scannen und die App laden. Am Laptop lesen geht; durchs Museum gehen nicht.

HTTPS://
MUSESCOPE.APP

Die Geburt der Venus · 1480 · Sandro Botticelli · Uffizien

EIN MUSEUM VON VIELEN. DER REST STECKT IN DER APP.

MUSESCOPE

REIHE MUSEEN DER WELT · 2026
MUSESCOPE EDITIONEN · MUSESCOPE.APP